

00262

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO




ESPACIO Y MEDIOS ALTERNATIVOS

Tesis que para obtener el grado de

Maestría en Artes visuales

(Orientación Escultura)

presenta:

Alfredo Pablo  Lione Baldoni

México, Distrito Federal

2000

274-435



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Sra. Blanca de Francisco, con especial recuerdo y afecto.

Al escultor y director de esta tesis Mtro. Francisco Moyao.

Y a todos mis demás maestros en el arte,
que de alguna y otra forma, me enseñaran a intuir
viejos y nuevos rincones dentro del espacio.

**Nunca he estado en Vermont, ni en Nueva York
ni en Nebraska.**

**Llevo treinta años en esta pieza que no conozco
bien,**

**y a veces cuando me inclino a dejar los zapatos
hago algún descubrimiento; descubro por ejem-
plo que ayer hemos empapelado las paredes, que
tendiste los pañuelos del respaldo de la cama o
que las colillas del cigarrillo se han secado sobre
el suelo. Pienso entonces en el abismo infinito del
espacio.**

**Cristina Peri Rossi
(Indicios Pánicos)**

INTRODUCCION

La conquista del espacio es, sin lugar a dudas una de las principales características y aportes de la cultura de este siglo. A propósito del mismo, desde la década del sesenta, las manifestaciones del arte lo han organizado desde una exploración donde albergar espacialmente los principios de carácter conceptual, que originaran el amplio terreno de las ambientaciones, las instalaciones, el happening, el performance, el arte urbano, etc.

Estas intervenciones irán apropiándose de nuevos espacios físicos, desplazándose a territorios no convencionales hasta ese momento en referencia a la exhibición pública del arte.

De igual forma incluirán la participación del sujeto, interactuando dentro de la espacialidad abordada, con una mayor relevancia psicológica, que actuará en la psicomotricidad como ordenador de elementos sensóreos.

Así, el artista se involucrará haciendo involucrar a su vez, al espectador. El espacio que está descubriendo, lo hace participar también de una conciencia colectiva, donde connotar al otro, con la intención de que las lecturas que implican la idea conducida al concepto, sean múltiples, reorganizadas, desde la percepción del público que ingrese a él.

Esta nueva conciencia del espacio, del concepto apropiándose de un escenario que lo contiene, nos conduce al protagonismo corporal como vínculo acompañante desde su origen y durante el proceso de elaboración y culminación de la obra.

Otras manifestaciones artísticas han dado lugar a este tipo de exploraciones, sobre el cual se derivaran la investigación antropológica, en una estrecha

vinculación con los lenguajes corporales y semánticos, integrados a las artes escénicas y por donde se señalan caminos similares en relación a las artes visuales de características no tradicionales.

La presencia del cuerpo, la comunicación no verbal, la apertura de un nuevo silencio para habitar: el espacio. Un elemento significante en donde el hombre se proponga comunicar a través del arte, para traducirnos su propio universo de símbolos.

VISION DE LA ESPACIALIDAD EN EL MENSAJE PLASTICO

Ninguna experiencia más directa hay para nuestros sentidos, que la propia vivencialidad del territorio que habitamos. Territorio país, territorio entorno, territorio cuerpo, territorio espíritu. Redes interactuantes, geografías, actos cotidianos y emociones que independientemente, hacen una conciencia Kestrechamente ligada a nuestro espacio personal con sus orígenes y funciones específicas.PP0

El artista visual se ve representado, al mismo tiempo que representa en el espacio, una función de su propio territorio individual; con sus emociones y sensibilidad integradas para desarrollar en un contexto de códigos personales y colectivos, el mensaje plástico que habrá de definir su propia estética en relación a la producción plástica.

Dice Fernando Torrijo en el capítulo sobre el uso estético del espacio: “Para comenzar, el espacio ha de entenderse no como un concepto abstracto, sino como el significado que adquieren un conjunto de dimensiones en las que se vive; dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se producen en su interior”. (1)

El artista habrá de interpretar la espacialidad desde su propia labor y disciplina. Así irá conociendo, modificando, transformando el espacio real. Un espacio

real que podemos analizar conjuntamente al concepto tiempo, mismo que le es fundamental.

El espacio del lienzo, el de la materia a trabajar, o el de la propia sala donde se habrá de elaborar una obra de carácter conceptual, sea instalación, ambientación o performance, por señalar lenguajes que tienen inmediata relación con el espacio donde habrá de ser exhibido. También debemos señalar el espacio imaginario, como es el caso específico de la pintura.

Pero si partimos de la obra en sí, como relación inmediata entre el espacio que habrá de ocupar y el creador de la misma, sin duda deberemos integrarnos a lecturas más profundas que marcarán posibles caminos de análisis de la percepción y desarrollo de la labor creativa.

Dado que esta exposición de tesis, intentará abarcar la presencia de la estética espacial como lenguaje plástico, habrá que observar una atención especial a algunos puntos que creo fundamentales para su desarrollo.

En el caso de las instalaciones, éstas surgen como una búsqueda de sensibilización al público, materializando el espacio real por donde se conjugarán texturas y posibilidades diversas, con valores que podrán comprender desde luz y sonidos hasta otros elementos interactuantes. Esta relación hace a una poética peculiar, por donde factores psicológicos individuales, habrán de participar en una estrecha vinculación de la obra con el espectador.

Así entonces, el instalacionista se abocará a dar proyección a su concepción, tomando como punto de partida el propio lugar de exhibición. Este mismo espacio habrá de actuar como contenedor de ideas propias, aspectos psicológicos y filosóficos que establecerán una dinámica que se integre al concepto que abordará el artista.

Continuando con la exposición de Fernando Torrijo (2) sobre el uso del espacio, destaco lo siguiente: “ La relación del hombre y su espacio circundante –como consumidor de productos, creador y copartícipe de experiencias- se articula en una serie de caparazones sucesivos, cada uno de los cuales tendrá unas características que posibiliten y sirvan de marco a unas formas de comportamiento y expresión. El más próximo al individuo, institucionalizado como centro, será su propia piel, límite exterior de su ego; el más lejano y amplio, el vasto mundo a explorar. Espacios-caparazones intermedios serían la habitación, el apartamento, el barrio, el centro urbano y la región”.

Entiendo fundamental señalar a consecuencia de esto último, el campo sensorial acerca de la comunicación del cuerpo y el entorno que le rodea. Torrijo, habla de la “propia piel” del individuo. Límite contenedor de la potencialidad orgánica y psíquica del hombre. Por lo que entenderemos al multiplicidad de factores actuantes en la inmediata relación del cuerpo en el espacio.

Si bien se integrará el tema más adelante, lo indico desde esta primera parte, como un punto de lectura que integra al propio artista elaborando la obra que

desde su propio cuerpo habrá de circular, el traslado de la misma al espacio donde fuera definido el trabajo y por cierto la presencia corporal del espectador, que independientemente habrá de seguir una lectura del concepto elaborado a través de su propia corporeidad. Siendo esta última, una lectura que sin duda estará continuando una sucesión de registros que el artista inicialmente elaborara.

También señala la definición de espacios-caparazones, por lo que no deja de remitirnos a los espacios internos y externos, lo cóncavo y lo convexo y toda relación de continente que pueda expresarse. Desde esta continentación, se elaborará la espacialidad donde el creador dará lugar a su visión plástica.

Espacios imaginarios y reales, volúmenes y planos, el contexto del lugar, lo concreto y lo abstracto, irán envolviendo los criterios de una estética establecida por un marco específico para contener la producción del artista.

ASPECTOS FILOSOFICOS

Aproximarnos a conceptos filosóficos en el marco de la espacialidad sin duda nos remite a hacer uso de las principales corrientes de lenguaje conceptual, por lo que abordáramos el uso de citas de diferentes autores.

Me interesa transcribir la definición de espacio que presenta Ferrater Mora (3) en su diccionario de filosofía: “En la Antigüedad, el problema del espacio fue discutido preferentemente al hilo de la oposición entre lo lleno y lo vacío, lo

cual , si en el plano científico representaba la relación entre la materia y espacio, en el plano ontológico significaba la contraposición existente entre el ser y el no ser, niega al propio tiempo lo vacío, del “no ser” como elemento que separa a los átomos entre sí. Platón designa también el espacio como una especie de “no ser”, pero mientras unas veces parece identificarlo simplemente con la materia en cuanto substrato donde se desenvuelven todos los fenómenos, otras veces parece distinguir entre espacio y materia, siendo esta última el fundamento de las propiedades geométricas espaciales. En rigor, no es posible analizar la idea platónica y, en general, la idea antigua del espacio a la luz de la noción moderna de este concepto, pues espacio es para los antiguos algo muy distinto de lo que ha sido para los modernos”.

Y señala también “ El espacio en el sentido antiguo del vocablo, se aproxima a la materia, porque ésta fue ya previamente aproximada al concepto de receptáculo: el espacio es , en última instancia, el lugar en que se efectúa toda determinación y toda delimitación de las cosas. Las cosas se constituyen en el espacio en cuanto hallan en él el horizonte posible de su existencia, el punto en que cada ser encontrará su sitio, su magnitud determinada. Esta discusión no quedó relegada a la filosofía antigua, sino que penetró profundamente en la ciencia moderna donde las relaciones entre el espacio, el tiempo y la materia se hallan en la base de todas las concepciones. El hecho de la eliminación del tiempo o, mejor dicho, el hecho de que el tiempo haya sido reducido con gran frecuencia al espacio a causa de la esencial irracionalidad del primero no ha impedido que hayan sido todos estos tres elementos los que han determinado en cada caso el perfil general de las teorías científicas. Así lo encontramos, por ejemplo, en Descartes, quien siguiendo en esto a Parménides, no sólo efectúa

una eliminación del tiempo, sino también una eliminación de la materia , reduciéndola al “espacio lleno”. El espacio-materia, la espacialidad o extensión , que es en Descartes una de las dos formas o atributos de lo real, permite , en efecto, una completa racionalización de todo ser físico: al definirse la extensión , como la escuela de los cuerpos se convierte la física en una especie de geometría. Lo mismo ocurre con Spinoza, donde los modos finitos del atributo de la extensión constituyen las formas espaciales y, por consiguiente los entes materiales mismos. Sólo cuando Leibnitz hizo intervenir la noción de fuerza se alteró considerablemente esta geometrización radical y extremada: al convertirse la fuerza en la verdadera substancia de los cuerpos, la materia no pudo ser ya identificada simplemente con el espacio y éste se fue convirtiendo en una entidad “ideal”. La investigación filosófica del espacio alcanza su madurez con Kant, quien la desenvuelve en sus exposiciones metafísica y trascendental del espacio y del tiempo, dadas en la primera parte de la estética trascendental.

El espacio es para Kant “un concepto empírico derivado de experiencias externas, porque la experiencia externa sólo es posible por la representación del espacio”. “Es una representación necesaria a priori, que sirve de fundamento a todas las intuiciones externas”, “porque es imposible concebir que no existe espacio, aunque se le pueda pensar sin que contenga objeto alguno”. El espacio será así la “condición de la posibilidad de los fenómenos”, es decir, “una representación a priori, necesario fundamento de los fenómenos”. “El espacio no es ningún concepto discursivo, sino una intuición pura y finalmente el espacio es representado como un quantum infinito dado”.

A propósito de Kant continúa: “Las investigaciones sobre el espacio después de Kant se han referido, por una parte, a la discusión sobre su carácter absoluto o relativo, objetivo o “subjetivo”, y por otra, a sus relaciones con el tiempo y la materia. Las distintas consideraciones de que han sido objeto el espacio: la geométrica, la física, la gnoseológica, la psicológica y la metafísica, no han conseguido con todo, establecer una separación rigurosa entre supuestos aspectos irreductibles del problema del espacio, que en Kant aparecen unificados y que fueron materia de profundos atisbos entre los primeros pensadores griegos” (4)

Así entonces, considero que la trascendencia del espacio, el hecho de habitar el mundo, de ser consciente de la realidad territorial, sus espacios y límites, se remonta a la humanidad primigenia.

Las primeras conceptualizaciones se identificarían desde la filosofía griega primitiva: los Presocráticos ponen dos hipótesis que hasta el día siguen siendo interpretadas de formas diferentes. Empedócles afirma que el espacio debe ser considerado como totalidad de todas las materias que lo contienen. La segunda hipótesis de los Presocráticos presenta dos variantes, en la primera que es defendida por la Escuela Atomista, se afirma que para que exista materia tiene que existir espacio. Así la materia (átomo), y el espacio forman una pareja que complementándose, constituyen el Universo.

Contrariamente al pensamiento presocrático, Aristóteles plantea que el espacio no es vacío ni infinito. Nos habla de las posiciones en el espacio, de una “teoría del lugar”. Para este último filósofo, “el lugar es el primer límite inmóvil de lo

envolvente, es el mundo en su totalidad” y es el mundo el que crea el espacio, por eso el espacio es finito, y en su interior está lleno de materia.

Este pensamiento, marca hasta principios de la Edad Media la identidad filosófica. Más tarde Newton , propone que el espacio se puede investigar por medio de la dinámica del movimiento.

Por otro lado es destacable la conceptualización que sostiene Kant, donde considera que el espacio no es objetivo ni real, sino lo opuesto. No se puede conceptualizar emíricamente, pues no se adquiere a través de la percepción sensorial.

Considera que el espacio es un instrumento que organiza y estructura diversidad de sensaciones, que se originan de las cosas no accesible a un conocimiento directo.

Sin duda alguna, una de las concepciones más revolucionarias de nuestro siglo, fue la unión del tiempo al espacio.

La teoría de la relatividad de Einstein, enuncia que para que exista espacio tiene que existir el tiempo.

Los conceptos del espacio en la actualidad se entienden en la filosofía como vacío o contenedor. También que el espacio está conformado por la materia en sí. A propósito de espacio y tiempo, en el diccionario de filosofía (5) de Ferrater Mora, éste cierra su exposición sobre el concepto tiempo indicando lo

EL ARTE CONCEPTUAL Y CREADORES

En los años sesenta, la comunicación visual afirma la necesidad de contemplar la idea o concepto, como estructura de una nueva ideología estética, que deja atrás a las tradicionales manifestaciones objetuales. Diversos medios como la fotografía, la literatura, diagramas de ordenación, esquemas de distinta índole, la presencia del audio y el video, la participación del registro corporal del propio artista durante sus acciones, son los vínculos para describir una nueva forma de arte.

El espectro se amplía con reformulaciones lingüísticas, adoptando caminos que abren otras posibilidades expresivas desde sí mismas. La presencia de materiales no tradicionales para las artes hasta ese momento, originan también una modificación en la utilización de espacios haciendo intervenir lienzos, fieltros, piedras, maderas o barro, entre otros, para desde ahí, ejecutar diversas organizaciones en consecuencias estéticas como arte pobre, environnements, process art, antifirma. El cuerpo asume otras dimensiones involucrándose el body art, el happening, los espectáculos que desde la psicoterapia de grupo y las nuevas técnicas psicodramáticas y gestuales abren un nuevo camino escénico (Stanislavsky, Grotowski, Brook, Barba), estructurando la

recuperación del rito, la investigación desde un marco antropológico teatral, y el performance.

A propósito de esta multiplicidad de conductos estéticos escribe Pierre Cabanne: "El futuro del arte ya no se identifica con el de la imagen plana. El artista ha dejado de ser simplemente pintor o escultor; ahora es además filósofo, filólogo, semiólogo, formula teorías, edita publicaciones, dirige o produce películas, mientras que, gracias al psicoanálisis, arte y artistas acceden a someterse al análisis. El artista es asimismo técnico, ingeniero, físico, utiliza el video, la prensa electrónica, el ordenador, el láser, etc. El arte ya no es sólo acción, imagen, producto, sino también, idea, pensamiento, reflexión teórica sobre esa acción, esa imagen, ese producto. Para algunos, la idea puede sustituir a la obra, es la obra" (1).

Las primeras manifestaciones del arte conceptual datan de 1965-1966 donde figuran entre muchos, los nombres de Joseph Kosuth, Eva Hesse, Richard Serra, Bruce Nauman, el grupo Fluxus, Joseph Beuys. Intentaré un breve registro acerca de algunos de estos artistas que con peculiar carácter abordan la participación

conceptual. Primeramente, me referiré a Joseph Kosuth. Partiendo de los esquemas conceptuales de Marcel Duchamp, este artista elabora un discurso a partir de una serie de objetos, que acompaña en su presentación con la

fotografía de los mismos y la definición del elemento expuesto, tomada desde el diccionario y ampliada para su montaje. Su idea se sostiene como ya lo estableciera el arte conceptual en investigar ontológicamente el concepto arte. Así, confronta elementos cotidianos, donde cabe destacarse una de sus obras de 1965, "One and three chairs", en donde presenta una silla, su fotografía y la definición de la palabra "silla" desde un diccionario. El problema de la representación. Algo así, como ¿cuál de ellos es?.

Acerca de su discurso artístico sobre las bases de un componente lingüístico Kostuh afirmaba hacia 1969: "Las proposiciones artísticas no tienen carácter de hecho sino carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de las cosas físicas o mentales, son la expresión de definiciones del arte o las consecuencias formales de las definiciones del arte" (2).

Otra presencia importante es la del grupo internacional de artistas creado en Alemania en 1962, bajo el nombre de Fluxus. Al igual que el movimiento dadaísta, este grupo se rebelaba oponiéndose a la tradición artística. Sus actividades se desarrollaron fundamentalmente en los happenings, haciendo intervenir al espectador en una multiplicidad de elementos visuales conjugados. Si bien no está en mi propuesta de tesis el ingresar a un análisis directo de la obra propia de cada artista es indiscutiblemente necesario no obviar en este territorio el nombre de Joseph Beuys. La obra de este hombre, nacido en

Alemania en 1921, también integrante del Fluxus, constituye con su obra uno de los pilares fundamentales en la de renovación espiritual de los años sesenta, generando un discurso artístico de gran potencial creativo.

Puede decirse que Beuys es una presencia indiscutiblemente importante en el camino de generaciones posteriores, aunque no produjera resultados a la altura de sus involucraciones en el medio conceptual. A partir de un inicio, con una formación convencional dentro de los esquemas del arte, Beuys se libera de las formulaciones tradicionales para dar cabida a un proyecto de arte social desde la forma del happening, contribuyendo a un esencial desarrollo y contribución cultural en Europa. Su obra refleja sin mediaciones su forma de pensamiento, organizando esculturas con todo tipo de materiales, especialmente de desecho y en particular fieltros y ladrillos. También sus happenings integraban la dinámica de desarmar y volver a armar sus ensamblajes y se lo considera uno de los pioneros del arte pobre así como de la antifoma.

Joseph Beuys se exponía a sí mismo como artista, integrándose físicamente a la obra. En su proceso dialéctico, procuraba elaborar un discurso sobre conceptos opuestos, así como por ejemplo arte y ciencia. Afirmaba que todo desarrollo científico, así como de otras actividades se derivaban del arte y de sus posibilidades expresivas.

También otro de los fundamentos de su desarrollo conceptual se basaba en las experiencias vividas durante la Segunda Guerra Mundial. El tenía la intención de establecer una visión de la sociedad más humana y despierta al entorno sociohistórico, así entonces, dirigiendo la atención para provocar una conciencia mayormente ampliada para estimular la creatividad del espectador, esta última, también sostén de su preocupación por una nueva dimensión pedagógica, donde se detenía en la fé de un sistema educativo para "la liberación de la energía mental".

Sus acciones llevaban la inquietud de incitar a una nueva percepción de la libertad del hombre, considerando una interdisciplinariedad de informaciones que se organizaban en el marco de estructuras sociológicas y antropológicas, ejes de una reorganización del pensamiento contemporáneo. A propósito afirmaba este artista: "Una vez que se está dispuesto a ampliar la definición y el concepto de arte para incluir el concepto de ciencia, abarcando así toda la gama de las actividades humanas, se sentirá uno obligado a concluir que sólo la voluntad humana puede superar el status quo. Asociando lo anterior con la idea de la democracia, propongo lo siguiente: una vez que la gente se percate del poder, de la autodeterminación, podrá crear la democracia mediante un acto de voluntad".

EL CUERPO: ESE NUEVO TERRITORIO CONCEPTUAL

Las acciones desarrolladas a partir del happening y el performance abren paso a nuevas relaciones del cuerpo, como elemento comunicante, con el referente del espacio, un elemento no menos comunicante y contenedor de nuevas proposiciones. Participaciones de carácter escénico, por donde es difícil establecer líneas claras de separación entre las propuestas de teatro alternativo y el performance por ejemplo, como producto del arte conceptual y caracterizado por una organización de la idea sobre la materia. Incluido dentro del arte efímero, apostando por la experiencia y negando la comercialización de la obra y un mayor acercamiento al público.

El carácter irrepetible, espontáneo, la utilización de espacios físicos donde la unidad de lugar, tiempo y acción se hacen presentes, marcan una renovación de propuestas escénicas. Así conviven entonces el teatro alternativo y el performance, el teatro danza y las formas rituales que originan distintas investigaciones. Desde las herencias formuladas a través de los ejercicios fluxus, también todos los medios de comunicación se hicieron partícipes de estos acontecimientos atendiendo las distintas proposiciones que desde lo corpóreo eran utilizadas para emitir un mensaje. Así, el cuerpo desnudo, pintado, intervenido punzante, o hasta quirúrgicamente, el cuerpo sangrante,

segregado, entregado a servir de instrumento para toda posibilidad de comunicar, es inducido para estudiar sus relaciones psicofísicas, psicodramáticas. De igual forma, investigadores corporales asumen una reformulación del lenguaje del cuerpo, que intenta el análisis y crea valoraciones técnicas por donde las relaciones físicas, son también reinterpretadas desde una lectura del gesto como símbolo, como referente, como concepto. Desde las experiencias fluxus, donde la comunicación social superaba a la artística, interviniendo la vida cotidiana con acciones informales, el happening, el body art, y el performance, el cuerpo forma parte de una identidad que organiza, apoya, nombra y define las posibilidades discursivas del mensaje conceptual. Esa disposición es también incorporada paralelamente por lenguajes donde la clasificación de estas disciplinas con las de otras igualmente escénicas, pero de distinto origen, totalizan una búsqueda de renovación e investigación constante hasta nuestros días. Así por ejemplo el surgimiento del teatro danza, donde exponentes como la alemana Pina Bausch retoma la técnica Graham (y esta última desde las herencias de las gimnasias conscientes, nacidas en los años veinte) para organizar un lenguaje de particular identidad, que propone para sus espectáculos. El cuerpo es aquí esquema de las memorias. De esta forma, lo emocional se podera del cuerpo. Las memorias corporales por donde la reiteración y el discurso del recuerdo se

manifiestan desde una constante repetición que descubre al cuerpo como estructura articulable, dramáticamente desmaterializable, capaz de hacer intervenir las emociones en cada registro corporal, con connotaciones expresionistas, dejando al descubierto la intensidad del sentimiento, en una carga gestual y visceral.

El teatro también se ve inundado de influencias por donde el cuerpo del intérprete ya no solo es medio expresivo para decir el texto, sino también para jugarlo desde lo neuromuscular.

Las nuevas corrientes escénicas que llevan la herencia de Stanislavsky y Grotowsky, a su vez originan otras propuestas como en la actualidad las de Eugenio Barba y otros reformadores de la escena. Aquí también se hacen presentes los elementos emocionales que intervienen al cuerpo en el espacio.

Los nuevos caminos constituyen una renovación que invade la investigación del ritual y otras formas de apreciación. A través del folclor de distintas sociedades, de las herencias culturales y sus propiedades integradas a las expresiones de liberación popular, por donde se llega al análisis de estas influencias en el territorio gestual de diversos grupos humanos y condicionantes étnicas.

Es entonces donde también el cuerpo se hace presente a través de espectáculos como las del Living Theatre, el Open Theatre y otros. Estas experiencias

denominadas dentro del concepto de teatro ambientalista, donde se activan las posibilidades entre el cuerpo y el espacio. En palabras de Richard Schechner lo siguiente: "El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen o envuelven , o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y /o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. Si algunos espacios se utilizan exclusivamente para la representación no se debe a una predeterminación convencional o arquitectónica, sino a que la producción específica en que se está trabajando necesita que el espacio esté organizado de esa manera. Y el teatro mismo, es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes fuera-del-teatro son la vida de la ciudad, y también espacios temporales-históricos modalidades de tiempo-espacio. No hay espacio muerto, ni final del espacio" (3).

Las dinámicas apropiadas por estas nuevas experimentaciones dentro del espacio dan empuje a valoraciones técnicas a través de los ejercicios del cuerpo, para ingresar a otros campos de lo sensorial. Sobre este referente anuncia en su texto sobre el teatro ambientalista el mismo Schechner: "Yo creo que hay una relación real, vida, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo. Que el tejido humano no se detiene

abruptamente en la piel. Los ejercicios con el espacio se construyen sobre el supuesto de que tanto los seres humanos como el espacio están vivos. Los ejercicios ofrecen medios de los que la gente puede valerse para comunicarse con el espacio y con los demás a través del espacio, medios para localizar centros de energía y fronteras, áreas de interpretación, intercambio y aislamiento, "aureas" y "líneas de energía" " (4). Y a propósito de este último punto agrega: "Se necesita trabajar mucho para localizar las relaciones exactas entre el cuerpo humano y el espacio. Creo que se descubrirá que muchos conceptos aparentemente místicos tienen sus raíces en la realidad. De la misma manera en que el murciélago ciego ve con sonido de alta frecuencia, el ser humano tiene muchas formas de ubicarse en el espacio, formas diferentes, aparte de ver y de oír. Creo que la energía se transmite y se recibe con gran precisión y que nos encontramos en el umbral de comprender qué se transmite y cómo. También estamos a punto de admitir que no hay tal cosa como espacio muerto o un espacio vivo" (5)

El cuerpo es inducido a una búsqueda de reflexión integrándose a otras visualizaciones, otras percepciones en su propia dimensión en el espacio. La necesidad de contemplar desde los rincones de lo anatómico y lo matérico, para formular otros estadios de lo conceptual.

El de ese otro territorio capaz de versar por sí mismo, de generar la idea y el concepto desde el gesto: la poética corporal.

-
- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| (1) Cabanne Pierre | El arte del siglo XX
pág. 268 |
| (2) <i>Ibid.</i> , pág. 273. | |
| (3) Schechner, Richard | El teatro ambientalista
pág. 30 |
| (4) <i>Op cit.</i> , pág. 42 | |
| (5) <i>Ibid.</i> , pág | |

ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN LOS MEDIOS ALTERNATIVOS

Hacia la década del sesenta y muy especialmente desde el inicio de la década siguiente, la sensibilidad artística a nivel mundial, pero muy especialmente en Europa y EE.UU, marcó una ruptura muy decisiva con las artes practicadas hasta el momento.

Estas nuevas formas establecidas fueron identificadas como arte conceptual o idea art. Las mismas partieron de una característica que señaló fundamentalmente la ruptura con todo orden burgués, establecido o codificado por lo que el producto artístico como tal sólo se veía en carácter de objeto. De aquí entonces, como contrapartida al lenguaje visual que caracteriza hasta esa fecha la producción general, señaló lo no objetual, es decir aquello que rompiera con el enunciado de lo meramente definible como cuadro, escultura o todo tipo de manifestación que estuviera señalando lo específicamente materializado.

Como contraposición a esto, el arte conceptual, arrancó del intento por expresar la idea, el concepto, a propósito de una década convulsionada por los cambios en el pensamiento y el comportamiento social.

Esta aparición en el espectro de las artes, señalaba también una oposición con el medio comercial de la producción artística.

Por cierto, no dejaba de implicar una cuota de inquietud el poder observar cómo se integrarían a los mercados del arte, obras que mantenían como característica en común, lo efímero de su exposición.

Esta relación de aspectos, se vio divorciada de toda formación académica, y posibilidad de expresión ortodoxa , para lo que no se señala entonces aquí una dirección formal para sus desarrollos.

La multiplicidad de valoraciones aparecidas ante el arte conceptual abrieron una amplia gama de expresiones artísticas, que aunadas, establecían diferentes posiciones de expresión. Es fundamental, señalar las posibilidades que enfrentara desde el principio esta etapa del arte. Los creadores, partiendo de la necesidad, curiosidad y gusto por exponer el concepto, la idea como vínculo comunicante con el espectador, también se detuvieron a estudiar los caminos de la correspondencia entre su pensamiento y la receptividad del público.

Preocupados por la forma de este diálogo, se detuvieron a experimentar todo tipo de lenguaje, donde la participación del espectador siempre estuviera presente. Así también, las experiencias de establecer un arte visual conformado por un carácter decididamente opuesto al uso de la sala museo o galería que contenía hasta el momento a las obras de arte.

De esta forma, los nuevos artistas, desde entonces, llamados conceptuales, salen fuera del espacio conocido, para invadir las áreas públicas, como jardines, calles, parques y zonas geográficas determinadas tales como mares, campos y el espacio aéreo.

A propósito de esto último señala Ursula Meyer (1) “La mentalidad dadaísta se deleitaba en la ironía de las paradojas inherentes a los presupuestos burgueses. La noción de anti-arte, aplicable al arte contrario al establishment, Ridiculizaba las pretensiones de l’art pour l’art. Al llamar la atención hacia sus clichés ajados y adocenados, Dada atacaba a la burguesía con imágenes con imágenes satíricas y timos, y de un modo decididamente heterodoxo perseguía sus fines políticos a través de la estética”.

También señala en el mismo texto (2), un fragmento de Georges Ribemont-Dessaignes, “History of Dada”, donde el autor describe su visión del fenómeno dadaísta, atendiendo a su rebeldía contra la sociedad y las formas manifiestas a través de su arte “La actividad dadaísta fue una rebelión permanente del individuo contra el arte, la moralidad, contra la sociedad. Sus medios fueron manifiestos, poemas, escritos de varios tipos, pinturas, esculturas, exposiciones, y algunas demostraciones públicas de carácter claramente subversivo. Sin embargo, las implicaciones del movimiento iban mucho más allá de la literatura o del arte. Se dirigían a la liberación del individuo de todo dogma, fórmula o leyes, a la afirmación del individuo en el plano espiritual; incluso se podría decir que el movimiento liberaba al individuo de la propia mente, colocando al genio al mismo nivel que el idiota”.

Estas exposiciones estarían señalando la relación estrecha entre la producción artística y los fenómenos sociales, culturales y políticos de una etapa de la historia, donde el artista se organizaba dentro de una estructura que integra directamente el comportamiento humano.

Así este autor, nos establece una visión organizada sobre los elementos que le son afines a la idea como punto de arranque para el concepto, y desde ahí, su producción en una relación de divorcio con las artes tradicionales, y el objeto en sí que señala desde su realidad de estructura una pintura o una escultura.

LA INSTALACION

Anteriormente había establecido como una de las pautas fundamentales para la concepción de la instalación, el manejo del espacio, el de su lugar de exhibición, como forma de organizar la estructura conceptual de la misma.

Por cierto, la composición de la instalación no es estrictamente definible en un marco teórico, no habrá leyes establecidas para que se pueda dar a conocer los mecanismos que actúan sobre el artista y su idea a elaborar. La composición estará afincada en la ubicación de la obra en el espacio, teniendo en cuenta las proporciones y relaciones entre la obra realizada y la arquitectura de la sala.

Las relaciones de movimientos en la historia del arte, que señalara sobre la visión de los medios alternativos, interfiere también con otras referencias hacia la relación entre espacio y tiempo.

A principios de este siglo, algunos artistas, en especial los vinculados al cubismo, futurismo y constructivistas, se vieron motivados por descubrimientos de la ciencia que involucraban las relaciones entre el espacio y el tiempo, (teoría de la relatividad), atendiendo plásticamente a estas teorías, que entendieron podían servir de base para estructurar nuevos elementos artísticos.

A modo diferente, lo elaborarán los artistas que trabajan dentro de las artes conceptuales, muy especialmente en la instalación, no basando su trabajo en un manejo de los elementos científicos, sino en un tiempo real. El tiempo estará presente aquí, relacionándose directamente con la percepción y la experiencia común, organizada sobre la cotidianidad de una sociedad.

También aquí, el surgimiento de la instalación como forma nueva dentro de las artes, se vió impulsada por los movimientos revolucionarios y contestatarios de la década del sesenta, de lo que filosóficamente podríamos señalar este arte como su relación con el presente inmediato. Y también se debe observar su integración con un manejo del tiempo diferente, al igual que lo hicieron los eventos y las acciones corporales.

Al hablar entonces de tiempo, debemos marcar dos aspectos principales: el primero es que confronta lo efímero ante lo eterno de la obra. Esto está marcando muy claramente su relación de antítesis con el arte objetual. El segundo relaciona el manejo del tiempo con la postura o actitud del espectador.

El primero rechaza el concepto de duración y eternidad con que se había concebido siempre la obra de arte tradicional. De ahí que estas dos prácticas sean efímeras, es decir, que en ningún momento están concebidas para perdurar a través del tiempo, sino que su importancia radica en lo inmediato, en lo efímero.

La idea principal de este planteamiento, es que la producción artística no va a atener la trascendencia o repercusión que le es implícita a la pintura por ejemplo, en el futuro. Lo vital, será acudir a la relevancia de las obras producidas en su momento, en su presente actual. Por lo tanto es lo efímero lo que señala dentro de la conceptualización de la obra, el punto referencial.

El otro aspecto es el que se relaciona con el espectador. Es el caso que ocurre con instalaciones y también ambientaciones, donde la transitabilidad y extensión, es una constante.

Los artistas buscan la exaltación del mismo, al hacer que el público entre en la obra y “marque” corporalmente, el paso del tiempo real, caminando, acostándose o simplemente permaneciendo estático dentro del espacio.

El tiempo podría ser variable, es decir tener un valor relativo que puede ser prolongado o condensado, ya que éste implica cierto sentimiento o conciencia de duración, que dependerá del interés del observador, y de la manera como éste centre su atención, cuando esté dentro de la obra.

Este manejo del tiempo, para la instalación, se asocia con la experiencia directa que tiene el observador con el tiempo, que es siempre el presente, es decir, un aquí y un ahora.

También hay trabajos donde se han elaborado una atención fija ante el marco espacial. El artista desarrolla una visión frontal, tal como si estuviera observando un cuadro.

Pero en cualquiera de las formas mencionadas y ante toda posibilidad de intervenir el espacio conceptualmente, se hará presente la característica de una duración que comprenda estrictamente el del período expositivo.

(1) Meyer Ursula "La irrupción del anti-arte"

La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual.

Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977 pág. 92

(2) Ibid, págs. 92-93

(3) Marchán Fiz, Simón *Del arte objetual al arte concepto*

Editorial Akal, Madrid, 1988. Pág. 248

LA PRESENCIA CORPORAL : RELACION ARTISTA ESPECTADOR

Si partimos de la idea de que todo arte es una posibilidad de expresión, de comunicación con el público , si también nos adentramos en una lectura de definiciones sobre cómo actúan ante el público cada una de las manifestaciones artísticas, podremos verificar las relaciones que en estrecha vinculación se determinan entre el artista y su público.

El artista habrá de entender su lenguaje comunicante como parte de un funcionamiento de códigos universales. Si el arte es un fenómeno de comunicación, quien crea debe emitir un discurso inteligible hacia esa comunicación.

Sobre estas referencias, las artes alternativas, ofrecen una posibilidad de conexión tan directa con el espectador, que la obra en sí, enmarcará una doble lectura de análisis. Por un lado la que el artista origina desde su idea y por otro la que automáticamente deberá conectar con el mensaje ante el público que recepcione su trabajo en la sala.

El instalacionista abordará su comunicación dando lugar a la investigación directa del medio de exposición, desde su propio cuerpo.

Integrará lecturas espaciales, recorriendo, “habitando” sus zonas internas y externas, por donde habrá de sentir las pautas que determinarán las formas en que la producción se interactúe con sus emociones y percepciones individuales, vivenciándose a través de aquello que le sugiera en su armado conceptual el territorio a ocupar.

En el trabajo corporal que insume interiormente esta exploración territorial, comprobamos que no hay mensaje claro para el otro, si no lo hay para quien lo está produciendo. Todos estos elementos convergen en una única postura que es la del camino compositivo. Desde esta composición, la elaboración del concepto, de la idea como camino de exploración plástica, estará siempre enmarcada por la conciencia del cuerpo.

El cuerpo del creador y el del visitante que seguirá “enmarcando” su producción al ingresar a la sala. Las referencias que establezco, por cierto no siempre estarán haciendo que el público adquiera una sensibilización mayor para la interpretación de la obra, pero podremos verificar que el territorio estará cubierto de una serie de aspectos valorativos para su circulación donde la lectura inicial hacia comprender el espacio que ocupará y su relación inmediata con el cuerpo transitándole, derivará a una mayor conciencia del espacio.

Esta relación estará influenciada por los puntos que aborde el artista, haciendo que el espectador continúe corporalmente sus formulaciones espaciales, que volverán a tener una revaloración inmediata entre su cuerpo y el objeto que le rodea.

La presencia corporal, estará entonces continuando una forma de conceptualizar el concepto ya establecido, de dinamizarlo en el territorio donde la idea, se hace presente.

OTRAS REFERENCIAS: ARTES ESCENICAS

La participación del artista plástico dentro de los lenguajes escénicos ha sido una constante, desde hace ya muchos años.

Desde las últimas décadas, especialmente en las dos últimas, el artista se ha integrado en una comunión con las nuevas propuestas del teatro, especialmente dentro de las corrientes de vanguardia.

Señalaría aquí, una particularidad con los medios alternativos que detallo en mi tesis. El artista visual, se comunicará sobre el escenario, partiendo de una relación de valores que el espacio le propone, que guarda similitud con los de la galería o el museo.

Habrá que marcar diferencias, establecidas por la relación de una disciplina (consideremos teatro o danza, por ejemplo), organizada por la referencia de un director que establecerá pautas de traslado sobre la escena, a modo de señalar prioridades tales como el respeto por las indicaciones establecidas por un escritor en función de entradas y salidas de actores, la presencia de un público mayor en número y las valoraciones técnicas establecidas por elementos técnicos tales como luz, sonido y otras intervenciones de carácter técnico sobre la arquitectura del teatro.

La actitud convencional, sin duda eficiente, es instalarse en una sala de teatro ubicando a espectadores en la platea y a artistas en el escenario. Pero la creatividad de un grupo puede llegar a establecer nuevas pautas para ese momento de comunicación e interjuego de presencias: la del público y la del artista.

Los hechos sociales que configuran el marco donde se desarrolla una obra escénica no son un elemento exterior.

Una misma obra ofrecida en una plaza o en un teatro, adquieren una significación distinta.

Un espectáculo artístico comienza con la convocatoria, que permite al creador trabajar sobre la actitud con la que desea que ese público contemple la obra. La puesta en escena, resulta de la sensibilización y organización de la mayor cantidad posible de elementos y situaciones que hacen al fenómeno de la comunicación.

Esta observación, la establezco considerando que el espectador se verá inducido indirectamente (aún cuando los espacios que el artista hubiera dejado, no signifiquen un anulamiento de paso) a seguir los recorridos que internamente declare la obra expuesta. Esto estaría hablando de una primera relación comunicante entre el creador y el espectador, a través de la presencia corporal.

Las fuentes perceptivas, los valores de una sensibilidad estarán por cierto también dados como forma independiente de revalorizar la creación. Pero si bien, como lo expresara anteriormente, la vigencia de un contenido sensible crece cuanto más racionalmente es explorado, dando lugar a la responsabilidad-potencia de la emoción. La tarea consiste entonces en incrementar las resonancias de ese mensaje en el mismo creador, desarrollar el rol de observador internalizado, desplegándose así una de las formas de la relación del Yo con el yo.

El artista siempre utiliza diversas técnicas para la elaboración del lenguaje con el que crea el producto artístico.

Técnica como elaboración de una capacidad que sirve al artista para plasmar unidades de forma-contenido denominadas emociones, con un lenguaje plástico lo más sintético y original posible.

Todo trabajo que rompa esta indisoluble unidad, pretendiendo separar la forma del contenido, está atentando contra la obra del artista. Cualquiera que sea la estrategia empleada para comenzar a trabajar en una obra artística (sensibilizándose primero a los contenidos emocionales del mensaje o anteponiendo la composición con estructuras formales) no se puede caer en la ingenuidad de suponer que estos aspectos son independientes.

Así entonces, poniendo especial énfasis en la conexión con la emoción que rescata contenidos-formas, para el fenómeno artístico, otro de los aspectos

apuntaría a la incorporación del observador interno, en un desdoblamiento de la percepción (integración de los roles de actuador y contemplador).

LAS NUEVAS TEORIAS: LA PROXEMICA

En el análisis de los lenguajes conceptuales, es evidente una marcada lectura hacia la presencia corporal dentro del espacio.

Abordaré más adelante la relación específica del artista-espectador, intentando señalar la correspondencia que anuncia el traslado físico, sobre los enunciados que el artista propone como contrapartida a toda aquella relación con lo no objetual específicamente.

Por cierto no podemos dejar de hacer presente una lectura que también comprendiera a las artes objetuales, muy claramente a la pintura.

Aquí, la lectura de la frontalidad impuesta por el cuadro, estará determinando un plano para la percepción del espectador y la propia dimensión del cuadro-objeto, que enmarca un plano fijo de observación.

Dentro de las artes objetuales, también nos detendremos en la escultura. Es aquí, donde habremos de señalar una particularidad que enfrenta en forma diferente lo que inicialmente observáramos con la pintura.

El escultor juega un plano de convivencia espacial, por donde circulará toda posibilidad de expandir su territorio, su forma otorgada a la materia, en una unificación directa con el espacio que en este caso conjugará el del material trabajado con el espacio real.

Distintos artistas, elaboraron una lectura de espacios perforados, es decir esculturas agujereadas, como es el caso de Henry Moore, observando igual importancia a los volúmenes y planos. En otras se toma en cuenta la relación con el entorno y el espacio real, tal es caso de la escultura de carácter urbana, planificada y organizada con la intención de habitar un espacio público determinado.

Así entonces, señalaría como diferenciación de la presencia física entre artes objetuales y no objetuales. En las primeras, reconociendo un acercamiento de lectura frontal, conocida por un enfrentamiento a la producción que ya nos es familiar hacia códigos culturales que hacen a la percepción.

Por el contrario en las no objetuales o medios alternativos, el artista intentará jugar las posibilidades del espacio, conjugándose una relación directa con otros factores que intervienen psicológica y sensorialmente en nuestro esquema biológico. Desde ahí, radicará también un lenguaje comunicante entre entorno y corporeidad, que señalará pautas de otros nuevos caracteres perceptivos.

Hacia los últimos años, se ha descubierto e investigado una nueva ciencia: el lenguaje del cuerpo. Comunicación corporal, lenguaje no verbal, análisis del

movimiento, y otras referencias como señalización del diálogo implícito a través de nuestro cuerpo. Su estudio ha sido denominado también como Kinesia. Se estructura en las pautas de conducta de la comunicación gestual, en sus diferentes medios.

Las investigaciones en este amplio terreno, han tomado cursos diferentes y relaciones de dinámica integracional, por donde no dejan de estar presentes los enfoques sociológicos de la comunicación en el espacio, partiendo de las referencias ambientales y culturales de distintas facetas de la sociedad, las variantes de la relación humana y por ende los vínculos de una comunicación diaria.

Por otro lado, distintos medios terapéuticos, han integrado en las últimas décadas, la afinidad de una búsqueda de lenguajes corporales, como camino de autoconocimiento y exploración interior, que derive a un terreno de percepciones más objetivas sobre nuestra dinámica comunicante. Partiendo de una relación tan directa entre espacios y distancias físicas con el mismo a través de nuestras actividades, me es importante destacar la presencia de una nueva disciplina que se anexa a los lenguajes de análisis corporal en los últimos años.

Julius Fast en su libro acerca del lenguaje del cuerpo escribe: “El Dr. Edward T. Hall, profesor de antropología en la North Western University, interesado por las relaciones del hombre en el espacio, por su forma de vinculación con el mismo y la utilización que hace en él, investigó una serie de observaciones a las que denominara proxémica.

Para el Dr. Hall, la forma en que utilizamos el espacio físico, influye en la capacidad de relacionarse con los otros. Su relación de estudio se basa en las distancias territoriales que utilizamos. Ante esta observación, ha establecido cuatro zonas diferenciables que señalara de la siguiente forma:

- 1) Distancia íntima
- 2) Distancia personal
- 3) Distancia social
- 4) Distancia pública

Su investigación ha indicado como pauta de reconocimiento a cada una de las clasificaciones con medidas de la comunicación física, señalada según la relación del individuo con su propósito social. Cada una de sus clasificaciones indican las distintas áreas en que nos movemos, y lo que definimos con la utilidad que hacemos del espacio circulado.

A modo de señalar breves características en cada una de las etapas nombradas cabe indicar algunas características. En el caso de la distancia íntima, el investigador señala de 15 a 45 centímetros. Correspondería a la utilizada para una relación de amistad, familiaridad y encuentro personal con alguien de quien tengamos previo conocimiento social. Por lo que socialmente vinculando el tema a un contexto de cotidianeidad estaríamos hablando de la relación que puede darse entre individuos en un metro o ascensor, la relación que se establece en una mesa o en el diálogo.

En la segunda zona, se establece una relación de 45 a 75 centímetros por lo que no separa la posibilidad de una vinculación inmediata con el objeto o persona en sí. El Dr. Hall, enuncia en esta fase una doble lectura de aproximación entre

los objetos. Y define así una distancia que ya señalara anteriormente, en la segunda una de 75 a 120 centímetros, entendiendo en esta última un límite de la dominación física. No hay en esta distancia una aproximación tan fácil, por lo que se establece cierta relación de privatizar el encuentro.

Es a partir de esta característica que también se señala una particular diferencia con las anteriores (entendiendo fases de diálogo corporal donde está presente el contacto) que bien señalarían relaciones de comunicación más distanciadas.

Continúa con la distancia social donde habla de una marcación que comprende de 120 a 210 centímetros, lo que nos habla de una relación más impersonal. Y una última fase, la pública, donde enmarca la comunicación con una distancia de 210 a 360 centímetros, respondiendo a una formalidad de aspectos que señalan precisamente como bien lo indica la clasificación dada, una relación pública, es decir aquello que establece una pauta de distancia formal sobre lo que nos rodea y la vinculación que determina nuestro diálogo con el entorno” (1).

Ante esta exposición, me gustaría determinar que si bien la proxémica como ciencia y estudio determinado es relativamente joven, creo que se hace oportuno para lo que me interesa abordar dentro de las relaciones comunicantes en el espacio en la relación entre obra y espectador. Si bien dentro de los lenguajes de análisis corporal los hay debidamente enmarcados dentro de una lectura que comprende la anatomía y la investigación introspectiva de los movimientos del cuerpo sobre el plano (suelo) y espacio real (definido como verticalidad), la codificación establecida por el Dr. Hall, señalan una mirada a valores concretos de la relación con el entorno, que me resultan apreciables para considerar el tema que abordo aquí.

Mi planteo estaría determinando, que estas cuatro fases indicadas como relaciones directas de comunicación podrían estar conectadas con las

relaciones de percepción que habitualmente utilizamos para reconocer visualmente lo que nos es dado a conocer en la vinculación con la obra plástica. El artista crea dentro de la dinámica conceptual, una relación de diálogos establecida por distancias que si bien no tienen por qué cumplir un valor exacto con lo indicado en cada etapa, es sin duda parte de un estudio que conlleva la elaboración del proyecto instalacionista o ambientalista partiendo de la idea misma, el desarrollo de ésta y el espacio donde habrá de presentarse.

La misma concepción hará que el creador pueda sentir la aproximación que el público mantendrá con su producción. Una lectura que sin duda no está lejana a las etapas perceptivas e intuitivas, lo que también habla de una relatividad con lo que suceda más tarde durante su exposición pública.

Es entonces desde el reconocimiento de las distintas distancias que se organizará una relación de diálogo con cada espacio recreado. Así entonces las cuatro posibilidades estarán determinando grados de familiaridad con mayor o menor intensidad para su integración con la idea concebida como concepto y su integración al medio.

Edward T. Hall, también señala dentro de sus investigaciones, una atención especial a la comunicación del cuerpo con el entorno en una estrecha relación con los orígenes de cada sociedad.

Las posibilidades del manejo espacial, influidos por valores de características enfrentadas a la mayor o menor población de cada ciudad, sus relaciones directas con el hecho de cómo está influido el conocimiento del individuo dentro de la sociedad en que vive, su entorno y familiaridad con el espacio público, lo meramente urbano y la vinculación con lo estrictamente personal.

Así entonces, el lenguaje corporal se estructurará con diferencias en valores espaciales de acuerdo o relacionado a cada cultura.

Proxémica es la disciplina que estudia la percepción y uso del espacio humano como elaboración especializada de la cultura. Trata de la noción de distancia fuera del campo de la conciencia. La manera que tiene el hombre de estructurar el tiempo y el espacio constituyen una forma de comunicación común a todos los miembros de una cultura de un modo tácito e implícito.

(1) Fast, Julius El lenguaje del cuerpo

Argentina, Kairos, 1990. Pág. 29-33

OBRA PROPIA (EL MENSAJE VISUAL)

“Según el diccionario (el único libro reescrito permanentemente) los indicios son acciones o señales que dan a conocer lo oculto. El diccionario añade un detalle encantador: los indicios vehementes son aquellos que mueven de tal modo a creer o conjeturar una cosa, que ellos solos equivalen a prueba o semiprueba.

El hombre es un cazador de indicios, éstos son las pistas, las pautas para interpretar la vida, la realidad, ya que es imposible imaginar una existencia sin interpretación.

Todos somos investigadores privados detrás de esas señales que no acerquen, nos aproximen al sentido oculto, pues sólo la banalidad es transparente. Vivimos rodeados de señales: los sueños, los menudos actos cotidianos, las anécdotas, las presencias y las ausencias, las fantasías, los diálogos manifiestan circunstancias individuales, es cierto, pero también son una clave de algo más profundo.

Ninguna catástrofe, ningún sentimiento, ninguna idea son en sí mismos sorprendidos, imprevisibles: había unos indicios que no supimos ver o dejamos de considerar. De este modo, la realidad es un palimpsesto que a veces por pereza, otras por cobardía, comodidad o torpeza hemos leído de manera superficial, conformándonos con los signos más aparentes o con los equívocos datos de los sentidos, que por otra parte, no siempre son equívocos.

Leer, (y nunca sabremos si una lectura ha sido correcta entre todas las posibles) esos indicios, descubrirlos, desentrañarlos, significa poseer una visión del mundo sin la cual el

caleidoscopio es desconcertante, a menudo contradictorio, siempre azaroso. No hay una lectura, pues, y los indicios son múltiples, infinitos, inabarcables. Lo cual permite, además la pluralidad de libros, de cuadros, de poemas. Un mundo regido por una sola lectura, sería insoportable, y eso es lo que a veces no comprenden los políticos, los propios visionarios, los místicos.

Los indicios nos avisan y nos llaman. Nos exigen una actitud de alerta.

Me parece que el pánico –que hemos aprendido a controlar casi siempre- evoca terrores antiguos: el que nuestros más remotos antepasados debieron experimentar ante las inundaciones, el sol tropical, la enfermedad, el rayo, el fuego, las cenizas. Hay momentos, de nuestra vida –no necesariamente los más dramáticos- en que revivimos oscuramente esas sensaciones.

A menudo, cuando estoy insomne, procuro contar ovejas; el intento es inútil: la primer oveja del grupo se niega a saltar. No camina, no se mueve, no obedece mis órdenes. Permanece ajena a cualquier esfuerzo por imponerle una voluntad.

No sé que opinarán los psicoanalistas, pero a mí me parece la evidencia de que aún en las fantasías más inofensivas, en apariencia, se manifiestan las relaciones de poder. En un sentido muy claro, no soy la dueña de la oveja, que convoco con mi imaginación, y este descubrimiento me ha parecido un indicio, una señal. Tener o no tener, tituló Hemingway una de sus novelas. Falsa oposición sutil; nadie tiene, pero algunos creen tener”.

CRISTINA PERI ROSSI (1)

(Prólogo a INDICIOS PANICOS)

ALGO ACERCA DE “INDICIOS-GENESIS-FORMAS”

“Indicios: acciones o señales que dan a conocer lo oculto”.

Con esta breve reseña, transcrita desde el diccionario, da inicio al prólogo del texto “Indicios Pánicos” su autora, Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941). Desde esa misma introducción y la referencia a fragmentos de su obra literaria, surgen puntos de atención al intento de dar forma a una temática que despertara en mí formulaciones plásticas, hacia una concepción instalacionista.

La misma temática desde un carácter anticipatorio fue abordada en calidad de performance (2), desde el conocimiento de la novela “Farabeuf o la crónica de un instante” (3) de Salvador Elizondo (México, 1932), texto que me enunciara imágenes similares a las que me ofreciera la obra de Peri Rossi.

Es a partir del encuentro de dos voces literarias, sin premeditada formulación, pero en casual encuentro, de nacionalidad uruguaya y mexicana, que comienza a dar origen el interés del presente proyecto.

Mi intento no se estructura en la interpretación de los textos de ambos autores, en un orden estrictamente literal ni formal, sino considerándolos desde una concepción espiritual y social de aspectos que considero de carácter fenomenológico, hacia donde los mencionados escritores me asignaran una “compañía” de cálida voz interior.

“Indicios-Génesis-Formas” nace en el intento de una reordenación de situaciones y acontecimientos que me sucedieran a lo largo de algunos años. Los mismos se interactúan como vínculos de un mismo organismo, desde donde intento desatar algunos contenidos. Desatarlos como revisión de la memoria, capaz de delatar otros indicios, otros génesis, otras formas.

INDICIOS Pautas GENESIS Orígenes FORMAS Contenidos

Desde estas significaciones se abriría un desarrollo de conceptos, para dar estructura a una formulación estética-simbólica.

Cabe señalar que cuando hablo de referencias personales acontecidas en el tiempo, no determino precisamente una mirada autobiográfica. Parto de ellas como referencias hacia una consideración universal de lo temporal. Y desde ahí, detener una mirada a la brevedad del instante, a la proyección inconsciente a través de la memoria, el recuerdo, lo previsto y como contraposición el azar. La infabilidad del suceso.

Luis Martul Tobío , (4) en un estudio acerca de “Indicios Pánicos” y “El museo de los esfuerzos inútiles” (5), también de la misma autora, transcribe de

esta última obra lo siguiente: “La dificultad en aprehender la realidad radica en la noción de tiempo, pensó. Si no hay continuidad, equivale a afirmar que no existe ninguna realidad, salvo el momento. El momento” y agrega el autor “Esto quiere decir que lo que se plantea es conocer el azar, tarea inútil porque, se pise o no nunca se podrá prever: en palabras de Mallarmé ningún “coup de des”, ningún acto de pisar agotará el azar”.

Peri Rossi ahonda en la naturaleza de lo imprevisto, del desorden, de lo nuevo que alimenta a su vez otras posibilidades. Se detiene sobre la multiplicidad de lecturas que puede ofrecer cada situación. Procura advertir, enunciar, sobre una actitud de alerta ante tales sucesos, a manera de prevención. Y cuando habla de esa actitud de alerta, no lo hace desde la rigidez esquemática, sino en la contemplación de aspectos tan amplios como la gama de la propia condición humana. Lo sensorio y lo terrenal, se articulan desde un ángulo inconsciente, por donde no escapa la referencia psicoanalítica. Referencia constante en la literatura de la autora y a la que intento acercarme en la producción.

Paralelamente el mexicano Salvador Elizondo propone la descripción de un ritual donde el tiempo es protagonista, al mismo tiempo que los protagonistas hacen uso del factor temporal, mediante el acto adivinatorio por el cual se comprenden elementos que reiteran obsesivamente imágenes-registros que desde la memoria inscriben a sus personajes en un círculo que reitera a su vez, la obsesión del ayer y la imposibilidad de retener el instante.

Así, se suceden los actos adivinatorios a través del I'Chin, oráculo chino compuesto por una serie de hexagramas, que a su vez proyectan respuestas a

las interrogantes formuladas, al verter tres monedas que se agitan previamente desde las manos. Este acto inicial es reiterado en la escritura de la novela de Elizondo, en una participación obsesa, casi neurótica, que se instala con la misma continuidad de imágenes que otorga el gran espejo que pende de la pared del salón donde están los protagonistas, o la sucesión de paisajes que desde el recuerdo, entretejen las lecturas que a manera de caleidoscopio actúan girando sobre el devenir de sus personajes y la organización de acontecimientos que el tiempo y la memoria, ordenan en una multiplicidad de formas que se desdoblán unificándose como los cristales que guarda un caleidoscopio o las piezas de un puzzle sobre el espacio.

Ahora bien, indicios, -señales o acciones- lo sugerente -la acción de la memoria- las formas delatadas en cada acto inconsciente, el azar, como imagen actuante ante nuestros sentidos, aquello que sutil nos anticipa para enunciar, transformar, dar origen a un suceso imprevisto.

¿Cómo dar forma entonces a un desconocido (?), intruso (?), forma, elemento, anticipo, origen, resultado (?).

Se abre un espacio inevitable por donde la revelación del silencio, del laberinto que a modo de juego delata la azarosidad del tiempo, nos haga redescubrir el ayer, la incógnita del mañana. Señala Peri Rossi, a propósito de una entrevista (6): “El arte cumple una función premonitoria no porque haya una facultad de adivinación sino porque es una lectura de la realidad. Yo creo que en la realidad presente está inscripto el futuro si sabemos leer. Porque de alguna manera el tiempo siempre es el mismo; el pasado, el futuro y el presente están

mezclados. Por lo tanto, el futuro está inscripto en lo que llamamos presente y de alguna manera la revelación está en el presente. Creo que en “Babel” (7) hay un poema donde dice que “todo estaba inscripto en tu rostro como en una piedra antigua, si no quise leer fue por miedo a la revelación”. Uno a veces no asume esos síntomas porque le da miedo, ¿verdad?.

-
- 1) Cristina Peri Rossi Indicios Pánicos
 - a. Mvdeo. Nuestra América, 1970
 - b. Barcelona, Ed. Bruguera, 1981

 - 2) El mencionado performance fue presentado públicamente hacia fines de 1993, en Montevideo, Uruguay, luego de una investigación de análisis del movimiento desarrollado a lo largo del mismo año, paralelo al estudio de las obras literarias de Salvador Elizondo y Cristina Peri Rossi. Hacia 1996, reiteré la presentación del mismo, por invitación al V Festival Internacional de Performance en las instalaciones de ExTeresa Arte Alternativo.

 - 3) Salvador Elizondo “Farabeuf o la Crónica de un instante”
 1. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965.

 - 4) Luis Martul Tobío “Cristina Peri Rossi – Papeles Críticos”
 1. Kuervo Poesía, Monogr. Nr. 7, dic. 1984

 - 5) Cristina Peri Rossi “El museo de los esfuerzos inútiles”
 1. Barcelona, Seix Barral, 1983.

 - 6) Diana Decker Revista Plural, vol. 21 Nr. 248
 1. México, mayo 1992

 - 7) Cristina Peri Rossi “Babel Bárbara” (Poesía)
 1. Caracas, Ediciones Angria, 1990

TRES PROPUESTAS INSTALACIONISTAS SOBRE UN MISMO TEMA

Intentaré ahora emitir un ensayo a propósito de la trilogía instalacionista que bajo el nombre de “Indicios-Génesis-Formas”, acabo de reseñar.

Estas tres piezas están independientemente concebidas a partir de un mismo esquema teórico. Sobre el mismo, formulaba que la constante referencia psicoanalítica, estaba presente en mi intención, desde la elaboración de cada proyecto, a partir de la literatura de Peri Rossi. Partiendo de esta referencia, se hace directa la presencia de lo inconsciente como un interventor inmediato en la producción artística, por donde la psicología, con especial énfasis el psicoanálisis, organiza una lectura de especial importancia. Sobre este punto referencial, transcribo del catedrático Antonio Bolívar Botia a propósito de su capítulo sobre el estructuralismo psicoanalítico: “Frente al simbolismo del lenguaje verbal consciente, que se adquiere por el aprendizaje de la lengua, los símbolos inconscientes son universales, no adquiridos. El lenguaje inconsciente consiste entonces en un discurso compuesto sólo por una variedad de significantes que se combinan y se sustituyen según los procesos de metáfora y metonimia, lo que hace que formen un texto de difícil lectura. El sentido del discurso del inconsciente se tiene que buscar en su dimensión diacrónica, viendo el origen histórico, represiones primitivas, historia personal del individuo. ¿Cómo conocer el lenguaje inconsciente?. Directamente no es posible, sólo podemos conocerlo por representantes de lo reprimido en la conciencia. En el discurso consciente, a veces, afloran ciertos puntos nodales particularmente densos (síntomas, significantes enigmáticos) o que reflejan

lagunas (por ejemplo, en las formaciones del inconsciente: lapsus o actos fallidos, olvido y confusión de nombres, sueños, chistes o agudezas); por medio de una interpretación se puede reconstruir el texto del inconsciente” (1).

Conducirme a lo inconsciente como lenguaje de partida desde una serie de lecturas, sería ingresar por un lado a la formulación estética simbólica del uso de imágenes que incorpora en este caso la escritora Peri Rossi, desde un carácter premonitorio donde imaginó situaciones alucinantes, que luego la realidad política y social de su país, confirmarían. Sin demasiadas precisiones localistas, conduce a un simbolismo que le da por lo tanto significado universal. El hombre de nuestro tiempo aparece allí torturado por las múltiples cadenas del poder: las impuestas por los otros, las toleradas, las inventadas por él mismo. Desde esa lectura, también me permití integrar la selección de símbolos que a partir de mis condicionantes emocionales actuaron para formalizar el territorio conceptual del azar y las percepciones que el factor del tiempo me interrogaban y daban pautas de dimensionar visual y plásticamente. La interpretación de un deseo, en este caso el de organizar una estructura sobre los mecanismos inconscientes que están presentes sobre el territorio de lo sensorial y fenoménico. A continuación, creo pertinente considerar la intervención de un fragmento periodístico, en virtud de una entrevista que le fuera realizada a Cristina Peri Rossi acerca de su obra y la inmediatez referencial de lo psicoanalítico en la misma, adonde señala: “El deseo , no se puede definir, es una pulsión sin objeto. El objeto del deseo es una pregunta. Lo que sucede es cuando uno cree haberlo encontrado, produce un remalazo de eternidad. El único contacto con la eternidad que podemos tener. Como Fausto con Mefistófeles. Fausto ya no desea porque está viejo y cansado. Pero Mefistófeles la presenta a Margarita. El deseo es siempre una búsqueda.

Roland Barthes decía que hay momentos en la vida en que uno cree haber encontrado el cuerpo del deseo”. (2)

La autora define la imposibilidad de nombrar el deseo, de articularlo desde una relación consciente con los elementos más inmediatos que poseemos como referencia.

Sobre esto último agrego de Bolívar Botia, autor de quien tomara algunas referencias al comienzo de este capítulo: “El sujeto del discurso del inconsciente no es el yo personal con el que se piensa. El deseo verdadero del hombre hay que buscarlo en su inconsciente. El sujeto, articulado en el lenguaje, aliena en el significante su deseo inconsciente primario. Este deseo alienado refleja la verdad del deseo inconsciente y lo satisface en cierta manera por medio de un sustituto, una sombra que lo nombra, que es el significante. Pero entonces la verdad del objeto, no su saber, es ésta:

El deseo del inconsciente es el deseo del Otro.

(Lacan: 1972, p.263)

Otro con mayúscula significando lo que es el inconsciente: colectividad del simbolismo socio-cultural. El verdadero deseo del hombre hay que buscarlo en la otra escena (inconsciente), el Otro. Luego el verdadero sujeto humano está más allá de la conciencia, del yo pienso”. (3)

INDICIOS DE GRAVEDAD: “LOS TRAPECISTAS”

Si bien las fuentes que activaron este ciclo tienen un origen literario, el cauce por el que fueron concebidas no fue el de la ilustración, sino en la intención de crear metáforas en el ambiente, que equivalen a un proceso de inmersión en el yo colectivo. El concepto por el que se elaboró la primera instalación, exposición que fuera presentada en el Museo Casa de León Trostky hacia 1997, titulada “Los Trapecistas”, era el de la desintegración de estructuras pensantes e ideológicas inducidas sobre esquemas de la conducta social.

Esta propuesta partía de una serie de símbolos presentados a modo de cuerpos, visceras, piezas orgánicas, con referencias a gérmenes, semillas, formas sexuales, en una alusión a orígenes de vida. Coloqué estas piezas perforadas desde sus puntas por ganchos de carnicería a modo de exhibición pública, no en el concepto museográfico, sino de una intencionalidad denunciante, considerándola una posibilidad de anunciar simbólicamente a través de la forma orgánica, la desintegración de cuerpos-estructuras invalidados de una totalidad corpórea. Así mismo me pregunté sobre esos objetos como indicios de origen, de concepción sobre los que a su vez, estaban presentes una connotación mortuoria, de evidente desuso, contraponiéndose al significado original de los mismos. Refería a estos objetos, diciendo que fueron colgados desde ganchos de carnicería, remitiendo a la desolación y descomposición de carnes o reses, haciéndolas pender a su vez, de un trapecio.

Cuerpos en descomposición, órganos descarnados en un intento por sostener su propia gravedad desde una herramienta acrobática, circense, connotada por referencias en donde la inversión de ritmos, de gravedades, nos condujera a una pérdida de estructuras hacia la referencia humana.

Consideré que las formas estaban sumadas en una misma pieza-cuerpo, capaz de proyectar una imagen unitaria-colectiva que se dirijiera a modo de registro, hacia el piso. Por lo mismo extendí una zona de tierra, referencia directa ala potencialidad fértil por donde permitir la estrecha relación de nacimiento y muerte y donde la luz dejara proyectar la sombra de los cuerpos, sumando a esta superficie una red tejida, sumando la masa orgánica en su dimensión vivencial entre el universo y la naturaleza. Sus relaciones con el entorno. Macro y microcosmos. Sus propios indicios y génesis, en una revaloración de elementos que sostuviera desde una interrogante acerca de su fracturada fertilidad, ahora como posible camino de nueva germinación. Aquello que que sutil nos anticipa, para anunciar, transformar, dar origen a un suceso imprevisto y desde ahí detener una mirada a la brevedad del instante, a la proyección inconsciente a través de la memoria, el recuerdo, lo previsto y, como contraposición, el azar. La infabilidad del suceso. Nuestros actos cotidianos. Nuestra(s) red(es).

Hablaba al principio de mi intención de crear una metáfora en el ambiente, que equivale a un proceso de inmersión en el yo colectivo. Organizo una estructura metodológica, desde los elementos internos y externos que conducen durante el proceso creativo a dar la concepción formal desde una idea inicial. A propósito de estos referentes me permito señalar del teórico Juan Acha lo siguiente: “Como el artista realiza su obra solo y de manera independiente, la suponemos autárquica. Sin embargo, ella es producto del interior del artista, donde



VISTA FRONTAL DE ALGUNAS
DE LAS PIELES PREPARADAS
PARA "LOS TRAPICISTAS".



cohabitan los elementos sociales, sistemáticos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte”. (4)

La fusión de estas condicionantes, hace a una relación de órdenes por las cuales se ejerce un impulso para estructurar desde la idea inicial hacia la proyección conceptual. Continuando con el tema de el proceso creativo, el maestro Juan Acha escribe: “El artista imagina, piensa, siente y percibe durante cada paso de la concepción-ejecución del esbozo o de la obra: intervienen su conciencia y su inconsciente, las constantes y las variantes. El proceso constituye una puesta en escena que puede durar horas, días o semanas, hasta dar por terminada la obra o el esbozo: este es el tiempo favorable para realizar meditaciones y comparaciones con obras de efectos similares a los buscados”.

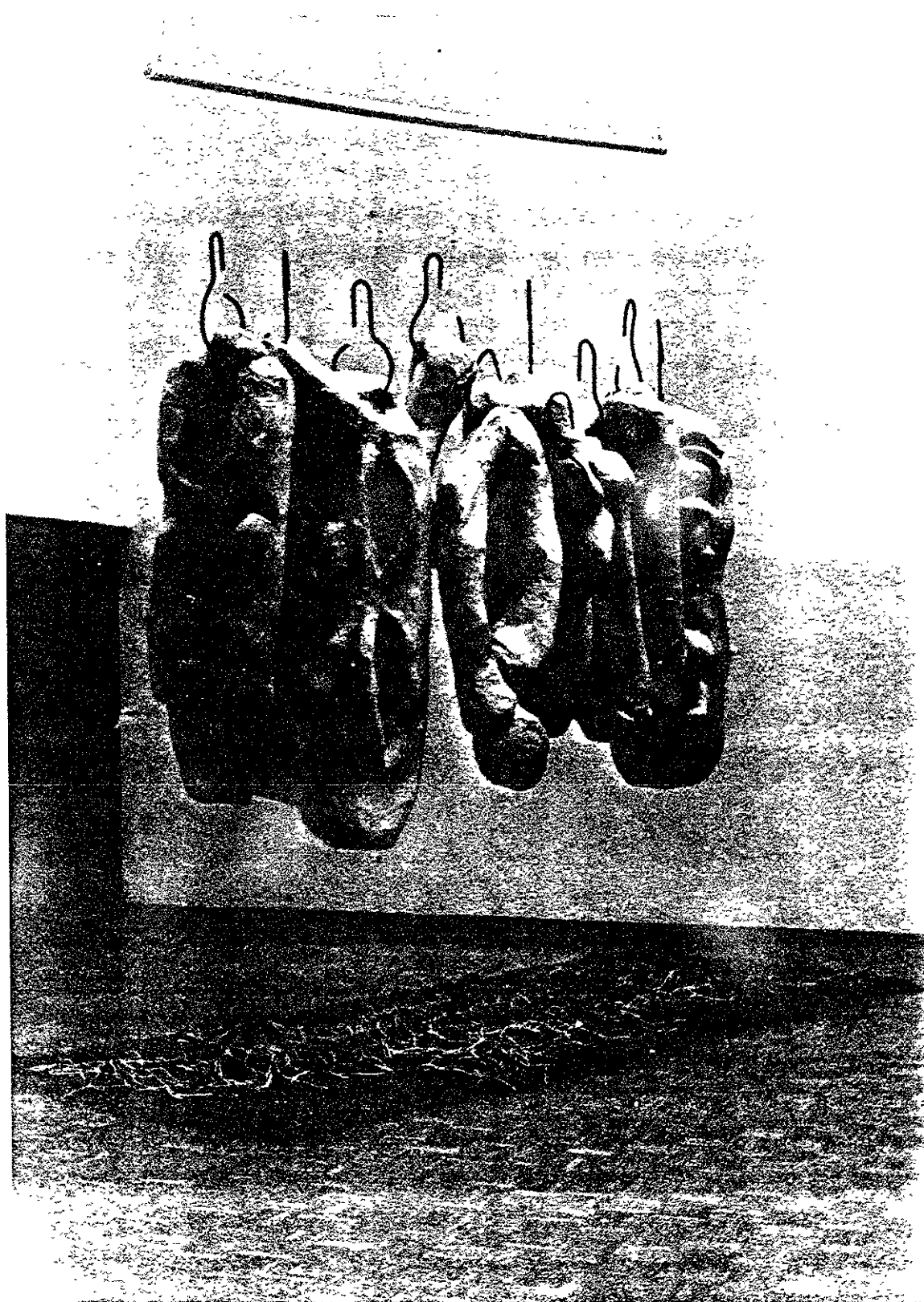
Veamos ahora dos factores que intervinieron durante este proceso, y a la forma en que los hice intervenir. Primeramente me interesaría resaltar que cada cuerpo (realizado en papel maché) fue procesado para que cumpliera con una acción que el tiempo llevara a cabo durante el período de exposición. Hablé en la primera reseña, de la descomposición de esas formas orgánicas, y por lo mismo intervine la superficie de cada cuerpo con distintos engrudos (originalmente de utilidad adhesiva para las capas de papel utilizado en la formación de los moldes que registraba desde el barro) y otras pastas de igual servicio, que desarrollaran un efecto de enmohecimiento y posterior putrefacción sobre cada pieza. El interés estuvo sostenido por dejar actuar el factor tiempo sobre las superficies voluntariamente intervenidas para su deterioro. Así entonces, las zonas internas fueron adquiriendo distintas tonalidades y texturas por las que se intensionaban otras lecturas desde el recorrido de la instalación.

A propósito de recorrer la pieza instalacionista e ingresar a una lectura acerca del uso de la espacialidad utilizada, me interesaría señalar lo que entendí conveniente al elaborar este trabajo. Sentí que cada uno de estos cuerpos, servía de referente inmediato a la verticalidad del espectador como autorreconocimiento de una propia identidad corporal. Si bien se sumaban a lo largo del barrote del trapecio, intenté que el ángulo de este último al ser colgado dejara sólo evidenciar al primer cuerpo, sin delatar mayormente al resto de los volúmenes que se “contendrían” detrás del inicial.

Este montaje supuso para mí, que el público iría descubriendo el resto de los cuerpos al ir avanzando, en un acercamiento que permitiera “leer” a las mismas desde un recorrido circular por donde encontrar las distintas caras de cada forma colgada. Mi intención estaba en una participación inicialmente frontal, que visualmente estableciera una inmediatez con el sujeto enfrentándose a una dimensión física aproximada a la altura de una persona adulta, con el acceso a una circularidad en donde a su vez, el trapecio estableciera un referente de eje, por donde girara el propio espectador.

Cerraría el análisis de esta propuesta visual considerando que hay un sentimiento más deliberado que exclusivamente emotivo en el narcisismo de utilizar las dimensiones del propio cuerpo, la exhibición de ciertos gestos y símbolos orgánicos, los modos de comunicación, los juegos privados del lenguaje.

En el cumplimiento del proceso, el tiempo adquiere una clase de peso diametralmente distinta a la de la continuidad regulada de la serialidad, ya que es el propósito de hacer explotar la estabilidad de sus mecanismos a través de una complejidad irracional e inesperada. La precariedad e inestabilidad con que estas piezas juegan con la ley de gravedad provoca la inquietante sensación de



"LOS TRAPICISTAS"
MUSEO CASA DE LEON TROTSKY,
MEXICO, D.F. 1997

pende de un hilo haciendo cuestionarse acerca de la intemporalidad y los mecanismos escondidos que las hace, sobrevivir al tiempo, a ese tiempo precisamente, en que fueron exhibidas públicamente.

Digamos que entendí estas piezas como organismos con corazón y cerebro, un organismo abstracto a la medida del hombre y a la escala de su capacidad de percepción, desde donde lo inconsciente, recepcionara un encuentro con una dimensión real, percibida desde un registro de valores que nuestra memoria visual y corporal apoyaran a la lectura de la instalación, durante el recorrido de la misma.

OTROS INDICIOS VISUALES: “MENSAJE PARA NAUFRAGOS”

La segunda etapa de la trilogía conceptual, fue identificada bajo el nombre de “Mensaje para Náufragos”. Razones ajenas a mi voluntad, impidieron la presentación pública de la misma, en otro museo de la ciudad de México, donde fuera retirada horas antes de su anunciada inauguración, por lo que no cuento con registro fotográfico a modo de ilustración para esta tesis.

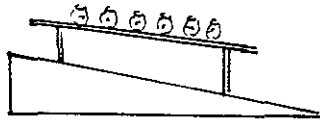
“Mensaje para Náufragos”, insertaba al mismo mensaje de “Los Trapecistas” una señalización de optimismo por donde acudir a un elemento de “salvación” referido a las condicionantes de “naufragio” establecidas en esta propuesta. Aquí el propósito conceptual intenta asumir al hombre en un contexto de cotidianidad frente a los valores morales y éticos, las condicionantes filosófico-religiosas de finales de siglo y el marco de sordidez que transparenta la sucesión de rupturas que enfrenta la condición humana actual. La misma fue elaborada en el uso de elementos naturales tales como agua, tierra y peces, que intenté rescatar como materiales en lo concerniente a mis propuestas anteriores.

El presente trabajo se establece en un basamento de tierra, con un asentamiento previo, a modo de ensamblaje, sobre el cual se enclavaría una mesa de características determinadas. Se sumaba a la superficie de esta última, un conjunto de doce frascos con agua y peces, distribuidos independientemente en cada uno de los recipientes. La intención estaba sostenida en hacer de elementos cotidianos una resignificación de los mismos.

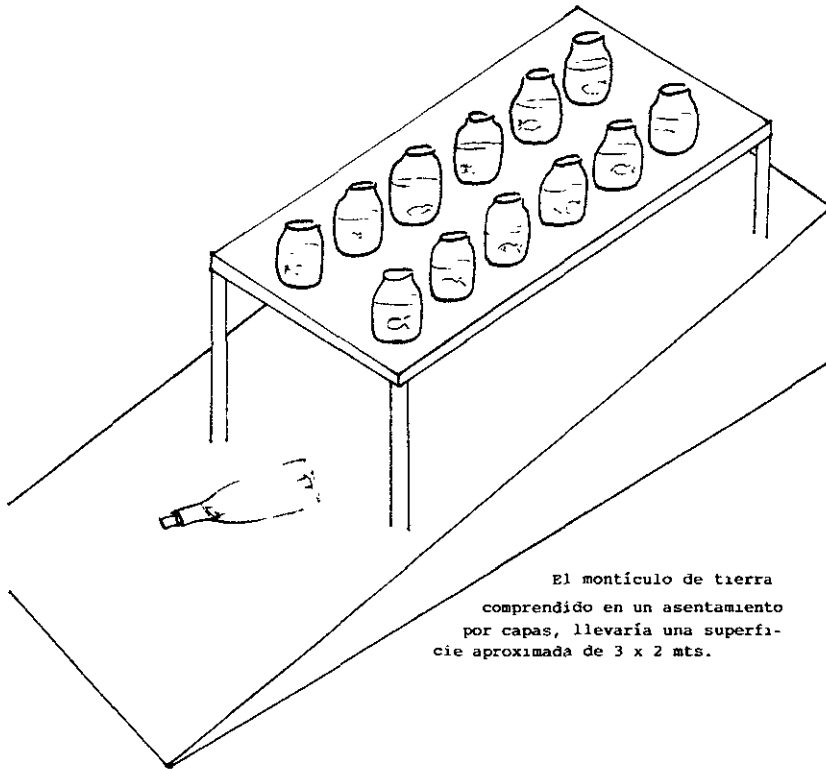
Así fueron utilizados el elemento mesa en este caso con un referente a mesa-directorio, con una calidad de envejecimiento y deterioro de su constitución material. Mesa como símbolo de acoger, continental, reunir, sobre un mismo territorio, el encuentro con el otro. En este caso, integro a esta superficie la presencia de doce frascos, conteniendo un pez en cada uno. Esto supone una significación numérica, sostenida en el doce, número de connotaciones cabalísticas, con referencias involucradas a lo religioso, desde una revaloración numerológica, así como también en el elemento biológico pez.

El uso de la tierra, otro concepto referencial del que hablaba en la primera instalación, integrándole en este caso presentada a forma de montículo, una botella sobre el ras de esta planicie, conteniendo un papel enrollado y colocado por dentro a modo de mensaje enviado. El sostén metafórico es el de articular la posibilidad de enviar una salvación a este conjunto de naufragos-peces-desterritorializados. La desolación vuelve a estar presente aquí.

Mencionando la presencia metafórica recurro a un planteamiento de Gillo Dorfles sobre vida y muerte de la metáfora, donde escribe: “En definitiva, la metáfora es el elemento principal que ha colocado fuera de juego todo intento de ensayar la traducción mecánica –mediante una computadora- de las diferentes lenguas: cada lengua posee su precioso y particular patrimonio metafórico, que en definitiva está basado en la particular dilatación y



"MENSAJE PARA NAUFRAGOS"
(INSTALACION)



El montículo de tierra
comprendido en un asentamiento
por capas, llevaría una superfi-
cie aproximada de 3 x 2 mts.

PROYECTO PARA "MENSAJE PARA NAUFRAGOS"

1998

vinculación de la palabra como lógica de una dialéctica del sentimiento y finalmente un deterioro de consecuencias inmediatas en el proceso de los relacionamientos afectivos. Entendí, que estas referencias me inquietaban como inmediatez de una lectura que tanto tenía que ver con las dos propuestas iniciales. La infertilidad de mecanismos sociales, nacidos desde un inmenso vacío por donde la soledad y la angustiante invalidez del hombre en busca de su semejante, lo conducen a una pérdida de identidades, igualmente sostenidas por el campo de las ideas, las relaciones filosóficas y religiosas de nuestro tiempo.

Consideré que esta lectura de la comunicación humana, abría un desarrollo de Conceptos, uniéndose como parte de un mismo organismo, por donde los indicios referidos, sus acciones o señales que dan a esbozar o conocer lo oculto, eran capaces de delatar otros indicios, otros génesis, otras formas.

Practiqué esta formulación plástica desde otras germinaciones, en este caso con el uso de semillas reales. Semillas que fueron procesadas para su desarrollo biológico un tiempo antes de llevar a cabo la exhibición de esta instalación, que fuera presentada en la Galería Metropolitana. Observé que el concepto territorial era el de nuestro universo, derivándolo a cinco continentes, cinco sentidos, por donde interactuar ese territorio que duerme a la espera de nuevas energías, también en un intento por salir del sueño, de la quietud somnolienta, con necesidad de interrogarnos: los afectos.

Propuse estos cinco territorios, desde la creación de almohadas-germinadores-receptáculos, donde fueron enterradas las semillas y apoyando esos cojines sobre la base de columpios. Aquí el columpio fue integrado como portador "pasivo", ya que no participaba como movimiento real en el espacio, sino sólo el aparente, provocado en este caso por un juego de luz que denunciara sólo el

dilatabilidad del halo semántico de los diferentes vocablos, de forma que muchas veces es imposible traducirlos, si no concurren análogas e idénticas cualidades etimológicas y lógicas de asonancia y transferibilidad conceptual e imaginativa, es decir, si no se dan idénticas (o casi) idénticas condiciones de connotabilidad de las palabras particulares”. (6)

La posibilidad del símbolo, reunido para otorgar en su conjunto, una transformación constituida en metáfora. Esta última, como totalidad de un concepto elaborado en diferentes discursos, lenguas, elementos posibles para dar nacimiento a un vocabulario propio. Y anexo del mismo Dorflès: “Naturalmente, lo que la metáfora constituye para el arte de la palabra se puede emparentar con lo que la alegoría representa para las artes visuales y con otras representaciones de tipo figurado y analógico”. (7)

SOBRE FORMAS Y CONTINENTES: “ACTO DE FE”

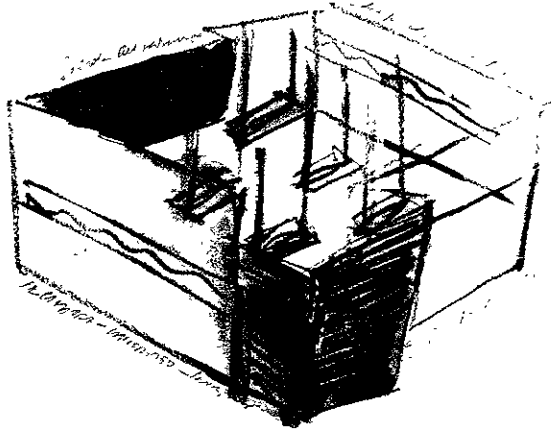
Si en “Los trapezistas”, intenté un mensaje acerca de la descomposición y desintegración de estructuras pensantes con el uso de símbolos-objetos, referentes a semillas, formas orgánicas e indicios sexuales, que lograrían caer a tierra para una nueva revitalización o germinación de sus naturalezas, en “Mensaje para Náufragos” recapitulaba esa formulación acerca de otros indicios o mensajes en la desolación y descontinentación de seres vivos, inmersos en un territorio de naufragio social, humano, territorial. Quedaba otro capítulo pendiente de iguales características que me interrogaba (aún continúa haciéndolo) sobre el protagonismo de los afectos, en un universo despojado de continentaciones donde las redes y sistemas de comunicación social parecen haber invalidado medios emocionales de nuestra naturaleza humana, la

vinculación de la palabra como lógica de una dialéctica del sentimiento y finalmente un deterioro de consecuencias inmediatas en el proceso de los relacionamientos afectivos. Entendí, que estas referencias me inquietaban como inmediatez de una lectura que tanto tenía que ver con las dos propuestas iniciales. La infertilidad de mecanismos sociales, nacidos desde un inmenso vacío por donde la soledad y la angustiante invalidez del hombre en busca de su semejante, lo conducen a una pérdida de identidades, igualmente sostenidas por el campo de las ideas, las relaciones filosóficas y religiosas de nuestro tiempo.

Consideré que esta lectura de la comunicación humana, abría un desarrollo de Conceptos, uniéndose como parte de un mismo organismo, por donde los indicios referidos, sus acciones o señales que dan a esbozar o conocer lo oculto, eran capaces de delatar otros indicios, otros génesis, otras formas.

Practiqué esta formulación plástica desde otras germinaciones, en este caso con el uso de semillas reales. Semillas que fueron procesadas para su desarrollo biológico un tiempo antes de llevar a cabo la exhibición de esta instalación, que fuera presentada en la Galería Metropolitana. Observé que el concepto territorial era el de nuestro universo, derivándolo a cinco continentes, cinco sentidos, por donde interactuar ese territorio que duerme a la espera de nuevas energías, también en un intento por salir del sueño, de la quietud somnolienta, con necesidad de interrogarnos: los afectos.

Propuse estos cinco territorios, desde la creación de almohadas-germinadores-receptáculos, donde fueron enterradas las semillas y apoyando esos cojines sobre la base de columpios. Aquí el columpio fue integrado como portador "pasivo", ya que no participaba como movimiento real en el espacio, sino sólo el aparente, provocado en este caso por un juego de luz que denunciara sólo el

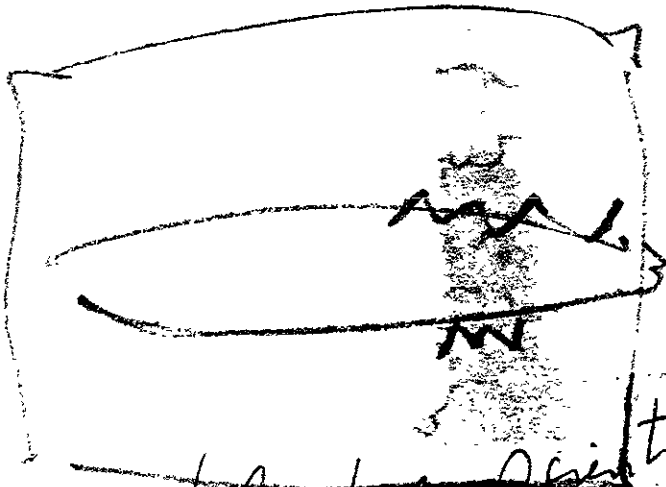


Una vez fué conducido Teseo por el hilo de Ariadna hacia su laberíntico objetivo. Pero hoy el hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también.

Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto secreto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fé, en una cadencia, en el sueño en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

Jorge Luis Borges, Los conjurados, 1984

Miles Fx hms
Electron

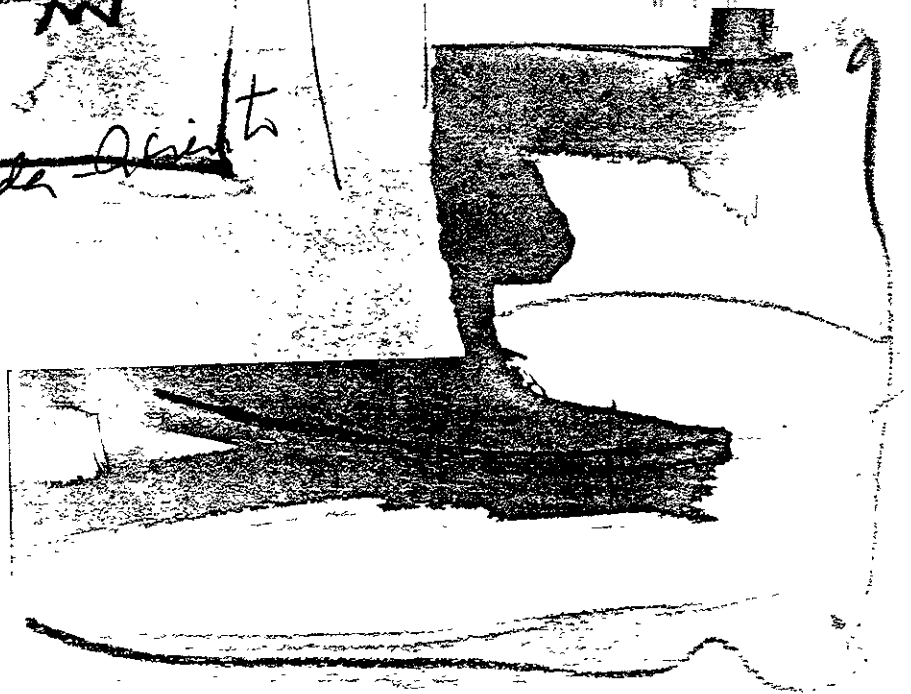


lalmshade A...
h

EX. culpen

Use la
Empujador
de trabajo de
Lacan sobre
ID
EXM...
E...
E...

la iluminación
intenta dar un
claro de
simulacion de
all el p...
N...
14...



efecto del movimiento, desde la proyección de las sombras en el piso, contraponiéndose a la quietud del objeto real.

Sólo lo aparente en movimiento, donde la naturaleza del columpio no participara como función de abrir las dimensiones lúdicas del mismo, adonde participarían referencias corporales desde su utilidad como cadencia física entre los territorios de tierra y cielo.

Este detenimiento de la acción, esta imposibilidad del impulso psico-motriz, habitando una recámara a oscuras. Paredes recubiertas por un exámen electroencefalográfico que abarcaba la totalidad del cerramiento. Exámenes producidos a pacientes en estado involuntario de somnolencia, como registro de una referencia neurológica que entendí inmediata al reposo de los continentes germinadores, dentro de una recámara con luz de penumbra.

Quisiera ahora organizar otras lecturas a propósito de este “Acto de Fé” que acabo de formular. Me interesaría ingresar a la relación establecida entre el objeto creado o espacio intervenido y la intención de comunicar un mensaje.

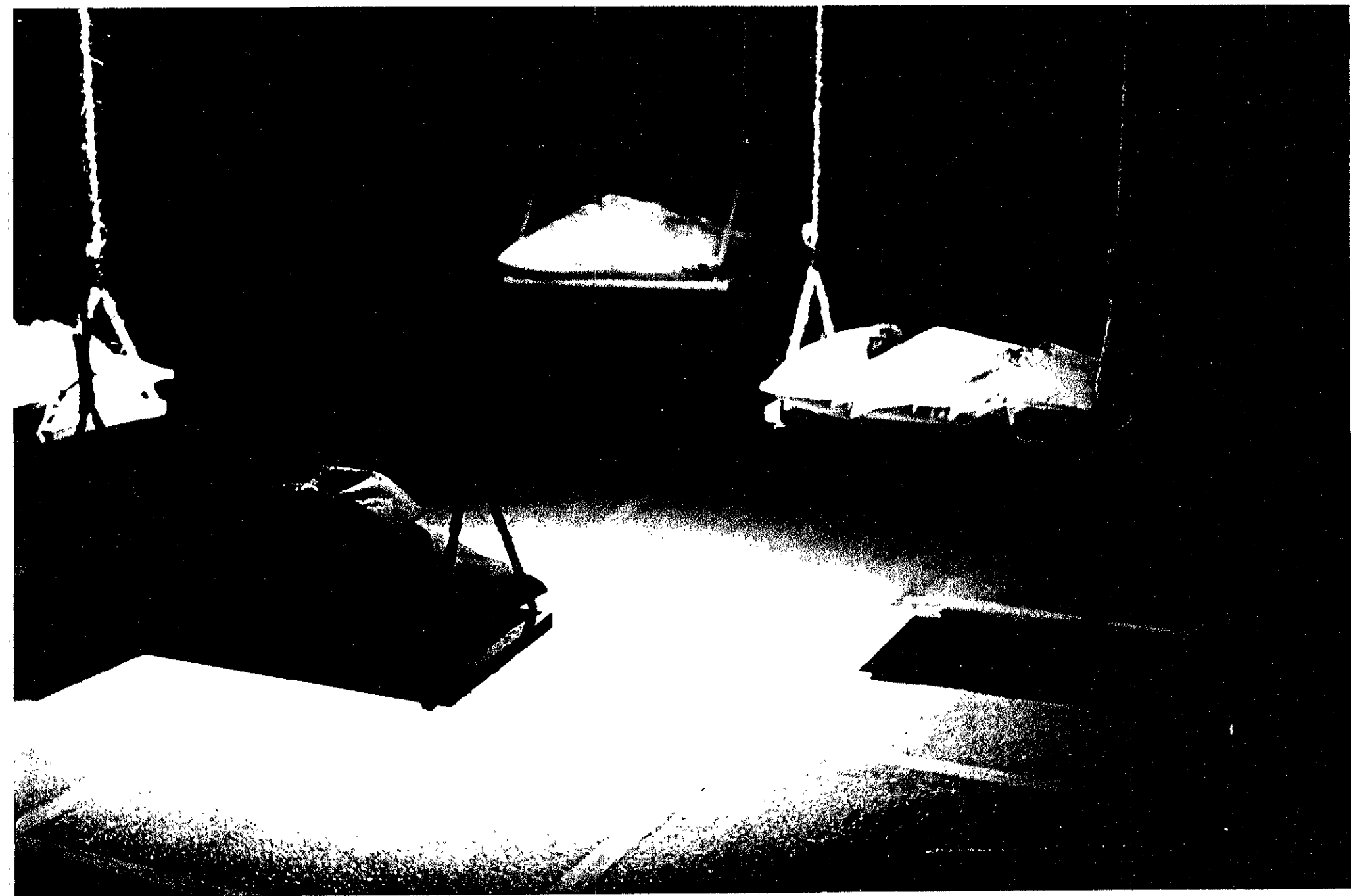
Sin duda alguna, la palabra, desde la relación del texto literario, funcionó para acompañar mis ideas y conceptos en estos trabajos. Si parto de la estructura escrita como referencia parlante por donde se crearían los símbolos utilizados, es importante verificar este elemento como partícipe conductor, aunque no por ello, atender a otras posibilidades lingüísticas.

Continuando con Gillo Dorfles, me parece oportuno rescatar la siguiente intervención: “Si no queremos dejarnos enredar ni en los esquemas bastante nebulosos de una estética idealista ni en las enumeraciones de las escuelas lingüísticas, muchas veces minuciosas y pedantes, debemos atenernos a las investigaciones que tengan en cuenta los procesos formativos y los medios expresivos como instrumentos fundamentales de todo análisis estético. Por

tanto, habrá que distinguir, cuando sea posible, entre lenguaje lógico y lenguaje libre y será oportuno separar, dentro de ciertos límites, el lenguaje verbal del “artístico” y aceptar, por tanto, la consideración de la “poética”, como una sub-división de la lingüística. Pero teniendo bien presente –para evitar posibles equívocos- que aunque habitualmente entendemos por “poética” cada manera particular e incluso individualísimo del poeie artístico, en lo que se refiere de forma más específica a los problemas de la lingüística podemos aceptar la terminología propuesta por Román Jakobson, quien define la “poética” como el estudio del lenguaje poético. De esa forma admitiremos que, dentro de los límites de una doctrina amplia y general de los signos como es la semiótica (dedicada al estudio de todo sistema comunicativo basado en la articulación de signos o grupos de signos), existe una sección dedicada al lenguaje verbal llamada “lingüística”, de la cual la poética, en el sentido jakobsoniano, sólo es una pequeña rama. Al mismo tiempo podremos admitir la institución de tantas “linguísticas” como “lenguajes estéticos” existan, (lenguaje poético, musical, arquitectónico), con la precaución de no pretender reducir –como hizo Croce- al lenguaje poético (a la “poesía”) las otras expresiones artísticas, que están vinculadas a sus medios expresivos específicos y a ellos se deben atener hasta cierto punto.

Estas precisiones elementales me parecen necesarias para evitar las continuas confusiones y los continuos “quid pro quo” que –especialmente en los últimos años- se han venido produciendo en torno a las relaciones entre arte y lenguaje, entre arte y “poesía” (que sólo es una de las diversas artes) y entre lingüística y estética”. (8)

Me resulta importante dejar claro que no es mi intención ingresar a un análisis semiótico a propósito de mi obra, aunque esté evidenciando a esta ciencia,



"ACTO DE FE" GALERIA METROPOLITANA, MEXICO, D.F. 1999

desde el texto que reseñara de Dorflies. Entiendo pertinente transcribir su texto, por el concepto de multiplicidad que entiende al desglosar la presencia de la palabra, como origen de otras manifestaciones lingüísticas desde donde abrir otras relaciones comunicantes.

Por igual procuro hablar en mis propuestas de una interacción de mecanismos, conectados desde distintas naturalezas, como sistema articulador para transmitir la presencia del signo, como símbolo capaz de estructurar un mensaje visual.

Gillo Dorflies, cierra su exposición de la siguiente manera : “Todo ello demuestra que el estudio del signo (artístico o anartístico, icónico, simbólico) y en general de la comunicación a través de los signos es fundamental para sus relaciones intersubjetivas y probablemente para una posible comunicación con hipotéticos seres de otras galaxias con quienes tenga que entrar en contacto”.

-
- 1) Bolívar Botia, Antonio “Jacques Lacan el estructuralismo psicoanalítico”
El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida
Colombia. Ed. Cincel S.A. 1990 pág. 92-93
 - 2) Corbellini, Helena Periódico “La República”
Uruguay 29.5.9444 pág. 47
 - 3) Bolívar Botia , Antonio Ibid, pág. 102-103
 - 4) Acha, Juan Introducción a la creatividad artística
México, Ed. Trillas. 1992, pág. 146
 - 5) Ibid, pág. 161
 - 6) Dorflies, Gillo Las oscilaciones del gusto
 - 7) Ibid, pág. 84 España Ed. Lumen, 1979, pág.84
 - 8) Ibid, pág. 93-94
 - 9) Ibid, pág. 96

CONCLUSIONES

La posibilidad, función e interacción del espacio con el hombre y sus preocupaciones, han dejado actuar por diferentes medios, una multiplicidad de interpretaciones.

Por ese medio, el arte ha sido protagonista en las últimas décadas de un referente constante en donde el factor humano, ha pronunciado sus huellas, a lo largo de distintas manifestaciones. Aún así, se convive el espacio de formas muy ambiguas, como algo puramente externo, a pesar de que la ciencia nos diga que su presencia se halla hasta en las más minúsculas partículas. La tarea del artista, ha sido la de organizar desde allí, una poética visual para desarrollar gracias a su medio tridimensional, su comprensión del espacio de un modo totalmente distinto pero igualmente profundo.

Desde ese territorio, el intérprete recrea su propio discurso con referencias simbólicas, por donde intervenir la soledad del vacío. Un vacío que se puebla no sólo por el objeto, sino también por la propia presencia física.

La de quien lo estructura, así como por la del público, integrándose a la obra. Esto también supone otro esquema de interpretaciones por donde lo psicológico participará con otras referencias. Esta identificación con las formas dentro del territorio espacial por donde el creador enfoca sus objetivos, está sostenida también por las sensaciones indirectas de identificación del espectador, que reflejan su conocimiento tanto personal como mediatizado de la experiencia sensorial en general. La presencia corporal puede ser experimentada de dos

modos: en primer lugar, a través de la sollicitación, el deseo de acariciar, de quedar atrapado en el sentimiento y el ritmo de la obra; el segundo, a través de la repulsión, la reacción inmediata contra ciertas formas y superficies cuya comprensión lleva más tiempo. Es más probable que el primero sea más sensitivo, mientras que el segundo se basa en la educación y el gusto, la distinción a menudo antinatural entre lo bonito y lo feo, entre lo que está bien y lo que está mal..

Pero nada es feo durante mucho tiempo en la escena artística de hoy. Abundando en el argumento de que también el dualismo está anticuado, los artistas han abordado la tarea casi imposible de reconciliar las dos actitudes principales hacia el arte de hoy, que son tan mutuamente opuestas como el agua y el aceite: la postura del arte como arte y la postura del arte como vida.

BIBLIOGRAFIA

- Torrijo, Fernando Arte efimero y espacio estético
España, Anthropos, 1978
- Ferrater Mora, José Diccionario de filosofía
México, Atlante, 1944
- Fast, Julius El lenguaje del cuerpo
Argentina, Kairos, 1990
- Meyer, Ursula La idea como arte. Documentos sobre el arte
conceptual.
España. Ed. Gustavo Gilli, 1977
- Marchán Fiz, Simón Del arte objetual al arte concepto
España, Ed, Akal, 1988
- Decker, Diana Revista Plural

Vol. 21 Nro. 248

México ,1992

- Bolívar Botia, Antonio El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida.
Colombia. Ed. Cincel S.A. 1990
- Acha, Juan Introducción a la creatividad artística
México, Ed. Trillas, 1992.
- Dorfles, Gillo Las oscilaciones del gusto
España. Ed.Lumen, 1970
- Peri Rossi, Cristina Indicios Pánicos
Uruguay. Nuestra América. 1970
- Arnheim, Rudolf El Pensamiento Visual
Ed. Piadós (Estética),España, 1986.
- Bachelard, Gastón La Poética del Espacio
Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Barba, Eugenio Más allá de las islas flotantes
Grpo. Ed. Gaceta, México, 1978.
- Barba, E.- Savarese Nicola Anatomía del actor
Grpo.Ed. Gaceta, México 1988
- Baudrillard, J. El mundo de los objetos
Siglo XXI, México, 1994

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

INDICE

INTRODUCCION.....	PAG. 1
VISION DE LA ESPACIALIDAD EN EL MENSAJE PLASTICO.....	3
Aspectos filosóficos.....	6
DEL ARTE CONCEPTUAL Y CREADORES.....	12
El cuerpo: ese nuevo territorio conceptual.....	17
ASPECTOS SIGNIFICATIVOS EN LOS MEDIOS ALTERNATIVOS....	23
La instalación.....	29
LA PRESENCIA CORPORAL :RELACION ARTISTA ESPECTADOR...	33
Otras referencias: artes escénicas.....	35
Las nuevas teorías: la proxémica.....	38
OBRA PROPIA: (EL MENSAJE VISUAL).....	45
Algo acerca de “Indicios-Génesis-Formas”.....	47
TRES PROPUESTAS INSTALACIONISTAS SOBRE UN MISMO TEMA.....	52
Indicios de Gravedad: “Los trapecistas”.....	55
Otros indicios visuales: “Mensaje para náufragos”.....	59
Sobre formas y continentes: “Acto de fé”.....	61
CONCLUSIONES.....	66
BIBLIOGRAFIA.....	68